XII ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE A VENEZIA

Esce ogni domenica. con 110 riproduzioni e testo di RAFFAELE CALZINI. LIRE 3.50 (Estero, Fr. 3,75). Abbonamento postale.

L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA

Anno XLVII - N. 25. Milano - 20 giugno 1920.

Abbonamento: Anno, L. 90 (Estero, Fr. 105 in oro); Semestre, L. 46 (Estero, Fr. 53 in oro); Trimestre, L. 24 (Estero, Fr. 27 in oro).

L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA

Anno XLVII. - N. 25. - 20 Giugno 1920. Questo Numero costa Lire 3,50 (Estero, fr. 4).

XII ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE IN VENEZIA.



LINO SELVATICO. — *Ritratto dell'attrice Vera Vergani.*

XII ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE IN VENEZIA

Nella trentaquattresima sala, in un grandissimo tondo, Aldo Carpi ha raffigurato, secondo il titolo apposto alla pittura, «Pier Fortunato Calvi». È un diavolo d'uomo dai gialli capelli scarmigliati e fiammeggianti che, poggiato saldamente alla terra con due scarpaccie ferrate, stagliato il contorno contro uno sfondo di montagne, le mani agitanti un drappo rosso e uno bianco, la bocca spalancata freneticamente, urla, gigantesco e spettrale, tutto sforzo di nervi e di muscoli, la parola della sua nuova fede. Ora, quell'eroe minaccioso e grottesco ritto sul culmine conquistato come un ribelle su una barricata sembra personificare piuttosto che l'eroe trentino, lo spirito rivoluzionario internazionale gettato dal crogiuolo di un secolo della storia europea: e riassume l'impressione generale e la fisonomia più caratteristica della dodicesima biennale, quelle di una esposizione d'arte rivoluzionaria.

Col suo cozzo di tendenze e di scuole, col suo tormento di maestri giovani e antichi, con la passione disfrenata oltre i confini delle possibilità materiali, per dire una parola nuova, essa corrisponde all'inquietudine dell'umanità che al di fuori dei limiti consueti, oltre le possibilità e la cerchia della sua vita secolare, ricerca la formula di una inverosimile ed utopistica rigenerazione.

La Giuria di accettazione della Mostra avvertì questa disarmonia complessivamente antitradizionale dell'insieme e si affrettò a dichiarare che «per un riguardo al turbamento lasciato in tutti gli animi dalla guerra mondiale aveva creduto di dover usare una certa larghezza nell'ammettere le manifestazioni di pittura, scultura e di bianconero delle tendenze più diverse, intendendo di favorire le aspirazioni giovanili al fine di ottenere un complesso di opere rispecchiante le inquiete e tormentose ricerche dell'attuale generazione».

I difetti capitali di questa premessa teorica sono due: primo, di attribuire al turbamento della guerra mondiale stati d'animo e innovazioni artistiche anteriori di mesi e di anni all'agosto del millenovecentoquattordici: secondo, di presumere d'aver riunito un complesso d'opere rispecchiante ricerche dell'*attuale* generazione. Le ricerche sono piuttosto della generazione precedente, e molte di esse così presto e così fatalmente e tremendamente invecchiate che mai esposizione tradizionalista diede una penosa sensazione di vecchiezza come questa che vuol essere avanguardista ad oltranza. E somiglia una cortigiana terribilmente infardata, lisciata, imbellettata che guardata in pieno sole rivela piuttosto che nasconderli, in grazia di quei ritocchi, le avarìe e i segni dell'età. L'esposizione veneziana, volendo liberarsi dall'accusa futurista di essere la «fogna biennale dove si sono sempre raccolti religiosamente i rifiuti estetici d'Europa», è passata all'altra riva con un compromesso di dubbia sincerità e di incerta efficacia. Ceduto lo scettro da Fradeletto a Pica si ammisero gli artisti che, fino ad oggi, eran stati terrore dei borghesi e oggetto di derisione dell'Accademia. Così Cézanne, Van Gogh, Matisse, Seurat, Signac, Luce, presero il posto di Besnard, di Brangwin, di Stück. Poi, perchè gli occhi voglion la loro parte e la tradizione ha le sue necessità, e l'Accademia le sue influenze, ed il gusto delle signore i suoi diritti, si aggiunsero le mostre individuali degli Scopetta, dei Miola, dei Beltran Masses, ecc. Con un criterio, che ha rispondenza solo nelle tradizioni conciliative della politica giolittiana, si tentò di eliminare le discordie, di accontentar tutti, di avvicinare lupi ed agnelli in un paradiso meravigliosamente artificiale. Il bilancio morale e materiale dell'Esposizione dirà se e quanto, questa sisifea fatica dei nuovi organizzatori, ebbe un esito pari alle intenzioni e proporzionale alle tremendissime difficoltà superate. Noi personalmente diciamo che, se questo accordo di tendenze, questo idillio fra reggia e rivoluzione è possibile e tollerabile una volta tanto, al culmine di un'età di transizione, all'inizio di un novissimo ordine, non è consiliabile come indirizzo continuativo delle esposizioni internazionali veneziane.

Abolito il loro carattere ufficiale, è comprensibilissima la scalata degli avanguardisti italiani a quella che, fino a poco fa, era considerata un'accademia, è comprensibile il loro sdegnoso rammarico nel veder accettati Engström Leander, John Sten, Ernst Rueeg, Robert Buyle al posto di Carrà, Soffici, Sironi, sopratutto Archipenko al posto di Boccioni. Con tutto l'ossequio alla sua origine e con tutto il rispetto alla premessa dell'arte che non ha patria, la biennale deve avere una preponderanza italiana anche perchè si può discutere il principio e l'opportunità attuale di una iniziativa che faciliti l'espatrio dell'oro nazionale per trattenere i moderni capolavori d'oltr'alpe. Questo predominio italiano si poteva aiutare, se non determinare, con le retrospettive e le individuali, quest'anno poco interessanti, se si eccettui forse Moggioli. Mancini, Nomellini, Ciardi, già ampiamente ospitati a Venezia, non costituiscono una rivelazione per nessuno, Miola è il meno significativo fra i rappresentanti di un certo genere di pittura pseudo-storica, Scopetta il meno aristocratico fra i napoletani dell'ultimo quarto del novecento.



PAOLO CÉZANNE. — *Ritratto di donna.*

Con i difetti accennati, con tutte le sue incongruenze l'esposizione rimane interessante per la media del pubblico, e, in genere, per quanti non seguirono direttamente o esclusero aprioristicamente non solo da ogni ammirazione, ma da ogni esame le correnti rinnovatrici partite dalla Francia con i divisionisti, con gli impressionisti, coi neoimpressionisti, dall'Italia con i futuristi e coi cubisti e diffusesi per il mondo. La distruzione immensa che la guerra doveva portare nelle eredità accumulatesi durante lo svolgersi di una civiltà millenaria, fu preceduta da una ventata disgregatrice e sovvertitrice nel campo dell'arte. Per questo non si supera come punto d'arrivo e di rivoluzione il millenovecentoquattordici. Talune opere sono di allora (o di vent'anni prima come quelle di Seurat, Signac, Luce, o anche più vecchie come quelle di Cezanne e di Van Gogh) o sono semplice eco e continuazione per inerzia, o per ripetizione, o per derivazione di quanto allora era stato fatto.

E le conseguenze della guerra, le influenze della guerra? diciamolo subito: nessuna. Si penserebbe che gli artisti non l'hanno sentita. Quando Galileo Chini nei pannelli del Salone Centrale «si sforza di esaltare e fissare in un'espressione pittorica armonizzante col carattere dell'ambiente e con l'indole delle opere accolte, il genio delle forze combattenti distinte nell'azione ma insieme strette e confuse nel sacrificio della vittoria» fa una simpatica opera d'arte decorativa ma non raggiunge lo scopo; manca di *emozione;* fa una sua geniale, ma personale accademia. Potrebbe, ugualmente, essersi ispirato all'*Iliade;* l'aggiunta dei caschi, delle freccie da aeroplano, delle bombe, ai suoi nudi non ha modernizzata la ispirazione. Neanche Plinio Nomellini che, nella stessa sala, ha tele che recano per titolo *Vittorio Veneto, Il maggio 1915, Ritorno alla patria,* ecc., ha raggiunto ed ottenuto l'intensità di emozione che noi cerchiamo. Oscillando intorno alla ispirazione lirica dei suoi più celebri quadri garibaldini, e sfruttando la ricchezza e la facilità istintive ha trascurato la potenza dell'elemento realistico e non ha raggiunto il grandioso che gli sarebbe potuto derivare da una ben intesa infedeltà al vero. Sulla tradizione delle battaglie navali venete di Tintoretto, di Palma il Giovane, di Andrea Veneto, e più indietro su quelle terrestri di Paolo Uccello (vedi in Hodler il cartone della *Battaglia di Morat*), il tema è ancora tutto da sfruttare. Nè la guerra ha saputo suggerire due bei quadri al Carpi (che pure ha bellissimi disegni) nè degne sculture alla signora Gertrude V. Witney che espone certe figurine in bronzo di poca verità e di nessun stile. *In volo* di Bucci più geniale e originale *trovata* che non profonda pittura sta a sè e non si ispira propriamente alla guerra. Qualche riflesso di guerra troveremo nel bianco e nero: ora ci limitiamo a notare questa assenza, lasciando invece lo stupore ai posteri i quali febbrilmente, e invano, ricercheranno nell'arte dei nostri anni i riflessi dell'epopea, che il commissario regio inaugurando la XII biennale ha chiamata semplicemente «l'immane flagello».

Non nascono opere d'arte inspirate dalla guerra, o non si sono voluto esporre?

Credo che non nascano sopratutto da noi perchè si espongono malvolontieri e non si amano affatto; aspetteremo che venga la loro voga all'estero per ereditarla come fanno le città di provincia con le mode delle capitali.

Così ora stiamo *scoprendo* Cézanne che, a Parigi è così indiscusso da apparire già quasi vecchio.

Siamo sotto l'influenza di una reazione artistica che scambia spesso il primitivismo per il realismo, l'incapacità con la semplicità, che si rimpicciolisce e si umilia per tornare da capo. Essa fa capo a Cézanne. Dopo il fa-



Antonio Mancini. — *In giardino.*

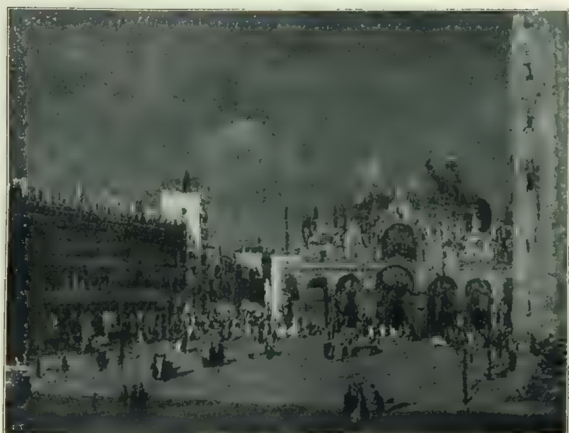


Antonio Mancini. — *Riflessi.*

sto dei grandi quadri, delle decorazioni murali immense, delle pitture ufficiali e commemorative senza numero, dei vasti paesaggi, dei grandi ritratti, la pittura di Cézanne, grande come novità tecnica e come espressione e ispirazione, non come pretensione, ristabilì e fissò il punto di partenza al quale si ricollegano indirettamente aberrazioni di altri e posteriori. La trentina di «Cézanne» esposti attualmente nel Padiglione francese, fu dipinta fra il 1865 e il 1870. Mentre si delirava per il grandioso e per il grazioso egli ritornava a *vedere*, a dipingere, in un esilio da tutti gli uomini e da tutte le scuole: per gli stessi che gli erano stati più



Beppe Ciardi. — *La fiera del Redentore.*



EMMA CIARDI. — *San Marco.*



GERTRUDE V. WITNEY. — *Testa virile* (marmo).



MARA CORRADINI. — *Rammendatrice di reti.*



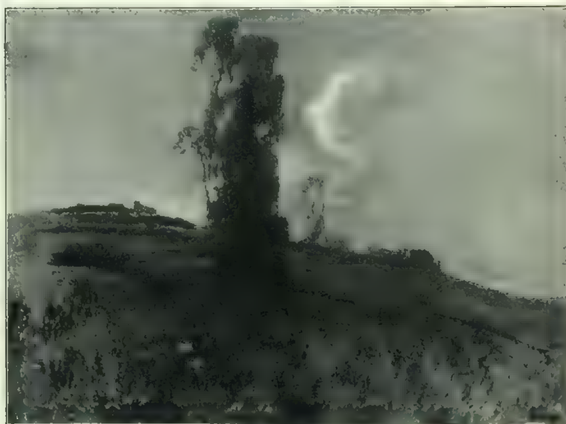
AMEDEO BOCCHI. — *Nel parco.*



OSCAR BRAZDA. — *All'aria aperta.*



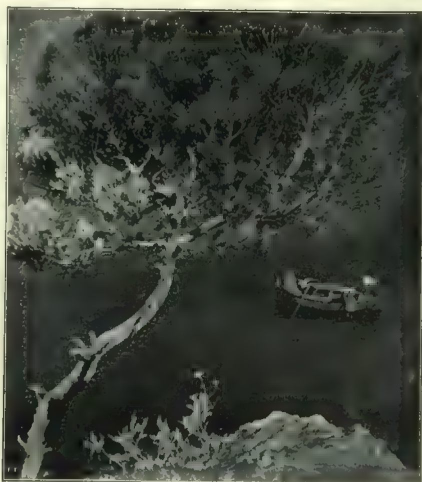
EMILIO BORSA. — *In riva al ruscello.*



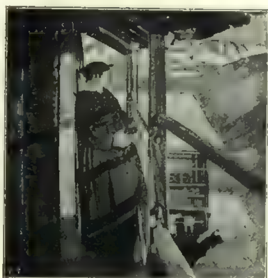
LODOVICO CAVALERI. — *L'albero solitario.*



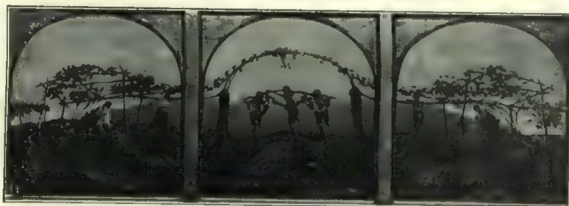
RICCARDO GALLI. — *Ritratto di mia madre.*



ANTONIO DISCOVOLO. — *La Pesca.*



EDUARD VALLET. — *Mattino di festa.*



EDOARDO BERTA. — *Vendemmia ticinese.*



GIUSEPPE AMISANI. — *Le ultime ore.*



FEDERICO BELTRAN MASSES. — *Verso le stelle.*

vicini egli era un incompreso. Incompreso rimane e rimarrà sempre alle masse perchè tutto il suo sforzo è di *non piacere*, perchè anche dove la bellezza del paese sorride nella sua maniera rude e sprezzante, come ne *La casa nella foresta di Fontainebleau*, incombe la sua desolata umanità primitiva, il suo sforzo titanico di andare contro la corrente di tutte le imitazioni, di sondare le profondità del visibile, di renderle con la maggiore semplicità di mezzi. Senza frazionare i toni, senza cincischiare nei particolari la forma delle cose, ma soltanto con l'aiuto di colori e linee essenziali egli giunge al vero. Il *farsetto rosso* e l'*Autoritratto* hanno la scontrosità melanconica e affaticata del loro autore, rispecchiano in quella verità di immagine, senza inganni e senza alterazioni, la sconsolazione di una umanità chiusa nel proprio ciclo, lasciata alla deriva sull'orlo delle grandi correnti: fuori dalla bellezza, fuori dalla gloria, fuori dall'immortalità. In questo, Cézanne è unico; e in quel suo appassionarsi alle *nature morte* quasi per una gara di umiltà e di potenza con la natura, in quel suo istintivo bisogno di racchiudere e di concentrare tutto un tormento di spirito e di mano nella semplicità freddissima di due frutti sur un piatto o di due stoviglie sopra una tavola. La sua elementarità è la sua forza, la sua semplicità è la sua vittoria, la sua scontrosa ostinazione è il suo credo. Ma egli è isolato; non può far scuola, non deve far scuola come mestiere, come maniera di dipingere; ma deve essere un maestro per il modo di intendere l'arte e di ricercare sè stessi. Quanti, partiti da Cézanne, hanno creduto di rifarsi, tanti sono già esauriti e finiti (e già morti); quanti hanno elevato a formule le sue qualità istintive per costruirvi un sistema e per dipingere secondo quel sistema, tanti sono caduti in un equivoco dal quale non usciranno facilmente. I difetti dell'*accademia* Cézanne sono intollerabili e nocivi come i difetti di tutte le *accademie*. Giunto al culmine di una parabola, vissuto nel pieno di una crisi, questo umile lavoratore fu assunto come annunciatore di una religione ch'egli non predicava. La sua ignara semplicità servì a mascherare in altri incapacità costruttive, impotenze di creazione; il suo antiaccademismo servì di programma all'inabilità grossolana e alla miseria creativa di molti.

Perchè le scuole d'arte fra il settanta e il novecento erano invecchiate e isterilite, si pensò piuttosto ad abolirle che non a rinnovarle; perchè l'imitazione dei maestri intralciava il cammino e il progresso dei giovani, si mosse guerra alla tradizione; perchè molti pittori non copiavano più uomini ma manichini, si abolirono anche gli uomini; perchè certa pittura aveva origine di pura letteratura o di reminiscenza romantica, si pensò di privare le arti plastiche d'ogni origine e di ogni ispirazione metafisica.



M. Dudovich. — *La signorina della veletta.*

La macchina parve più interessante dell'uomo: si scrisse nel millenovecentodieci: « il dolore di un uomo è interessante quanto quello di una lampada elettrica che soffre o spasima e grida con le più strazianti espressioni di colore; e la musicalità della linea e delle pieghe di un vestito moderno ha una potenza emotiva e simbolica uguale a quella che il nudo ebbe per gli antichi ».

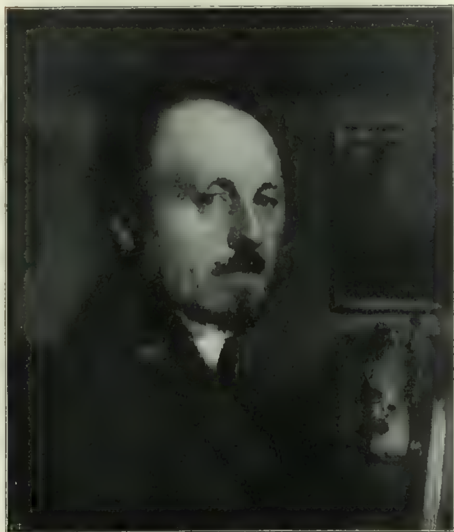
Tutta la biennale veneziana, ne' suoi prodotti nuovi, è percorsa da una folata di negazione, da un'ondata corrosiva di reazione per le quali la pittura e la scultura, quando non siano stravaganti e inverosimili esercitazioni di incomposte teorie, sono ridotte ad espressioni di pura arte decorativa. L'umanità è abolita: alla ispirazione spirituale si è sostituita la ricerca pura e semplice del colore, la ricerca e il giuoco delle forme. L'espressione ha ucciso l'ispirazione. L'artista che dipinge il quadro si è ridotto ad avere l'emozione e la sensibilità del tessitore di tappeti o del decoratore di maioliche. Abolito il *temperamento* deformatore di invenzione *tainiana*, si è sostituita una semplice differenza di sensibilità visiva, un daltonismo invece d'un altro.

La decadenza nella vita e nell'arte, la crisi maggiore della nostra generazione ebbero fra le cause determinanti, il prevalere della concezione e della cultura scientifiche. La spiegazione e la dimostrazione dei fenomeni sensorii immediati non valsero a chiarire l'origine suprema delle cose, anzi l'oscurarono. L'arte credette di doversi orizzontare per una nuova strada dacchè la scienza insegnò la tecnica della scomposizione dei colori o permise di notare i passaggi e le realtà ottiche di un cavallo che cammina o di un treno in moto.

L'arte, per taluni, non fu più l'espressione riassuntiva ed immortale della civiltà e dello spirito di un popolo, destinata ad elevarne lo spirito (vecchia frase derisa!) o a celebrarne la forza, la fede e le glorie ideali; ma si ridusse a divenire esercitazione di stretti cenacoli e di pochi ingegni « splendidamente isolati ». Mancati i vincoli supremi che permisero di creare, in una fusione di attività, il Partenone, Chartres, San Marco, la Sistina, Versailles, gli artisti furono separati dal popolo irremediabilmente, e si credette che la prima essenzialità del capolavoro fosse la sua incomprensione.

Su questa strada è nato quell'Archipenko che ha per motto « L'art n'est pour tout le monde, mais tout le monde n'est pour l'art » e che ha a disposizione delle proprie opere di scultura e pittura tutta una sala del padiglione russo.

Secondo Maurice Reynal egli ha inventato



Ambrogio Alciati. — *Autoritratto.*



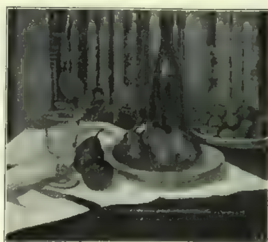
Ambrogio Alciati. — *Ritratto.*



UMBERTO MOGGIOLI. — *L'aratura.*



ALBERTO MARTINI. — *Autoritratto* (pastello).



UMBERTO MOGGIOLI. — *Natura morta.*



ITALICO BRASS. — *Ritratto di mio figlio.*



RUBENS SANTORO. — *Dal rigattiere.*



PIETRO DODERO. — *La signorina N. C.*



PIETRO MARUSSIG. — *Sul divano.*

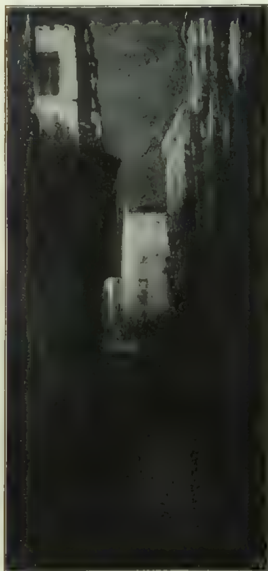


PIETRO DODERO. — *Mio figlio.*



Decorazione pittorica di GALILEO CHINI, nel salone centrale.

une lumière nouvelle. Ma, al di fuori dei due tondi nei quali (10 - 11, *Natura morta*), con l'aiuto di rilievi ottenuti per mezzo di cartoncini ripiegati, ha saputo rendere l'evidenza di tavole con sopra oggetti di diversa forma, il resto rimane inconcepibile tanto dal punto di vista della materia usata come da



GIUSEPPE MITI ZANETTI. — *Notturno.*

quello dei risultati ottenuti. Dal millenovecentodieci ad oggi questa maniera di scolpire non ha fatto progressi nè nella espressione dell'autore, nè nella comprensione nostra di pubblico: schiavo di quel dinamismo che con le sue manifestazioni di simultaneità, di complementarismo plastico, di linee forze, di compenetrazione di piani, si illuse di tracciare la strada di un rinnovamento artistico mondiale, egli rimane esempio della spaventosa e sterile negazione alla quale possono portare anche il migliore ingegno e il più nobile sforzo, se traviati da un apriorismo di sistema e di dottrina.

Perchè la direzione della biennale veneziana gli concesse tanto spazio?

Essa non può abolire il proprio senso critico e, dal punto di vista della storia dell'arte, non doveva dimenticare il posto che l'Archipenko occupa nella stessa opinione de' suoi confratelli d'arte i quali lo ritengono superato, se Boccioni nel millenovecentoquattordici scriveva di lui «la sua opera — interessantissima — se si libera dal cubismo precipita nelle sculture dei negri o degli orientali; vi è in lui un'assoluta impossibilità a superare la coltura, la quale si basa sui primitivi, è vero, ma, non superandoli come ispirazione, rimane fuori della sensibilità moderna». E vedremo, parlando del bianco e nero, come questo russo che sa disegnare in un impeccabile classicismo manchi di unità. La mancanza di unità in arte, di stile, è indice di scarsa personalità; l'oscillazione fra Michelangelo e Marinetti non persuade. La evoluzione dell'artista si concreta in una maturanza lenta e progressiva: non nella conversione rapida ed impulsiva ad una maniera o ad una novità artistica: essa dev'essere più istintiva che ragionata, derivare dalla passione piuttosto che dalla logica.

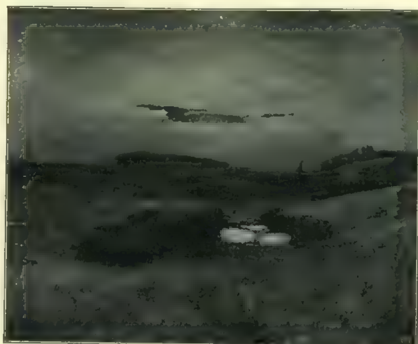
Per questo, l'artista che più ammiriamo è Ferdinando Hodler; la quarantina di opere che la Svizzera ha mandato per celebrare questo suo figlio recentemente perduto (anche se manchino *Anime deluse* e la incubica pensosa *Notte*, ch' erano alla Biennale del 1899) basta a definirlo, basta a mostrare la potenza della sua *pittura*, la tenacia e la vastità del suo lavoro. Dal *Samaritano* che è del 1875, al *Monte bianco* del 1918 che risente l'influenza del movimento impressionista (Renoir) è tutta una continuità di concezione e di espressione; se la tecnica si trasforma, se la meticolosità delle prime cose *(Il lettore, l'operaio, il filosofo)* è abbandonata per una maggiore sintesi di segno che rivela la sua ammirazione per Giotto, per una colorazione più schietta, egli rimane sempre e fondamentalmente uguale e sempre tradizionale. Egli confessa la sua origine di ceppo tedesco in quella precisione di disegno, in quel pensoso misticismo che ispira con infinita delicatezza gli studi per *Il prediletto* o *La donna col fiore*, in quel violento *Taglialegna*, che piantato saldamente sui talloni, l'accetta levata, sembra aver forza ed impeto per abbattere non un tronco di pino ma un gigante. Senza derivare da Böcklin gli è fratello e forse la parentela che li unisce viene di più lontano, dalla serie immortale di disegni e di ritratti di Holbein che fanno della pinacoteca di Basilea una delle più belle del mondo e davanti ai quali questi due rinnovatori (per non dire fondatori) della pittura svizzera contemporanea mostrano di aver inteso gli scopi, i tormenti e le possibilità dell'arte. Ferdinando Hodler per queste caratteristiche sta veramente da solo: costituisce nella Mostra, con Cézanne, l'unico maestro dal quale si può imparare a studiare. Di altri pur grandi e interessanti (Matisse, Van Gogh) si espongono poche cose isolate e non scelte che accennano la loro opera senza mostrarne la complessità, nè lo sviluppo, e che servono ad accrescere, in chi visita l'esposizione, il senso di tormentosa inquietudine e l'accusa che si son aperte le porte a grandi avanguar-



ANTONIO RIZZI. — *Ritratto.*

disti per nascondere tentativi banali che non hanno la giustificazione e l'attenuante dell'ingegno.

Può darsi che l'avvenire mi dia torto, che la prossima biennale veneziana debba mostrare acuite o continuate le deformazioni e peggiorati i difetti di questa del 1920: può darsi che l'arte italiana e l'arte europea affacciate ad un abisso e trascinate dalla sua vertigine si avviino verso un primitivismo elementare, verso uno squilibrio barbarico, verso una disarmonia elevati a regola e scopo



LODOVICO CAVALERI. — *Silenzio.*



ALBERTO FALCHETTI. — *Donne delle alpi.*



ALBERT WELTI. — *I genitori dell'artista.*



ANTONIO RIZZI. — *Natura morta.*



UMBERTO MOGGIOLI. — *La moglie al sole.*



MARA CORRADINI. — *Raccoglitrice di legna.*



PIETRO SCOPPETTA. — *« Nonchalance ».*



Vincenzo Irolli. — *Il bagno.*



Saverio Sortini. — *Sorpresa.*



Emilio Pasini. — *Ritr. della cont.ssa Angela Ceresa.*



Galileo Chini. — *Il Calvario.*



Leonardo Bazzaro. — *Sull'imbrunire.*



A. M. Crêpet. — *Interno.*



Vincenzo De Stefani — *Epilogo* (acquaforte).



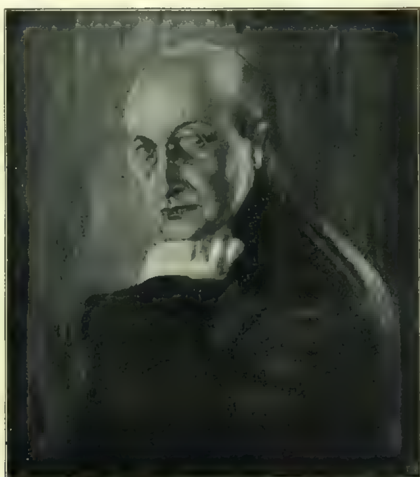
Anselmo Bucci. — *In volo.*



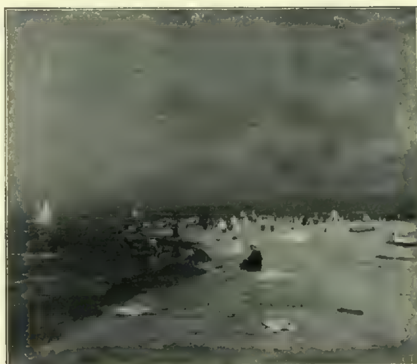
Guido Cadorin. — *Le tabacchine.*



CARLO DONATI. — *L'abete.*



ALESSANDRO POMI. — *Ritratto.*



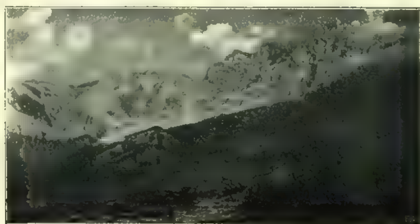
GIORGIO BELLONI. — *Spiaggia viva.*



BEPPE CIARDI. — *Rio dell'Agnello.*



GIOVANNI GIANI. — *Le memorie.*



ADELAIDE FRASSATI AMETIS. — *Primo sole sull'Alpe.*



AMEDEO BOCCHI. — *La colazione del mattino.*



BRESCIANI DI GAZZOLDO. — *Dopo cena.*



AMEDEO BOCCHI. — *Nel prato.*



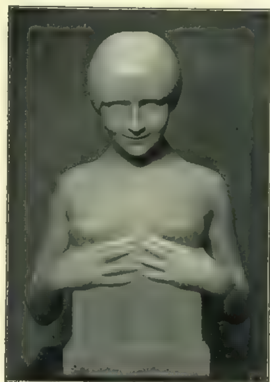
GUIDO MARUSSIG. — *Prue dentate.*



PIERRE BESRODNY. — *Terrazza Sivigliana.*



GUGLIELMO CIARDI. — *Sul Sile*



ROMOLO DEL BO. — *Giovinezza.*



CLEMENTE ORIGO. — *La sorpresa.*



ACHILLE ALBERTI. — *Filosofo.*



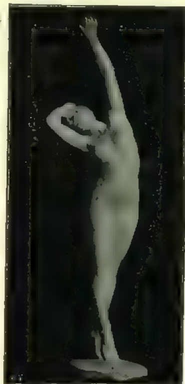
AMLETO CATALDI. — *La principessa Giovanelli.*



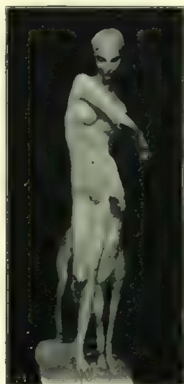
AMLETO CATALDI. — *L'arciere.*



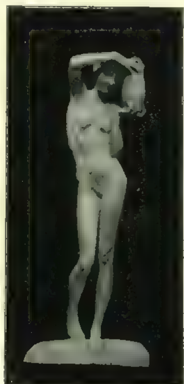
AMLETO CATALDI. — *La signorina Andreozzi.*



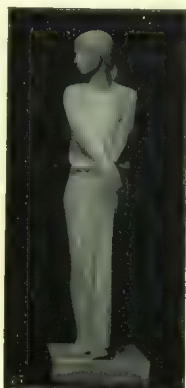
AMLETO CATALDI. — *Danzatrice.*



N. D'ANTINO. — *Due levriere.*



N. D'ANTINO. — *Fanciulla con anfora.*



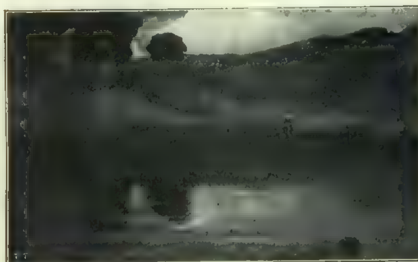
ROMOLO DEL BÒ. — *Allo specchio.*



PLINIO NOMELLINI. — *Il maggio del 1915.*



FERRUCCIO FERRAZZI. — *Ballo.*



C. P. AGAZZI. — *Riflessi grigi.*



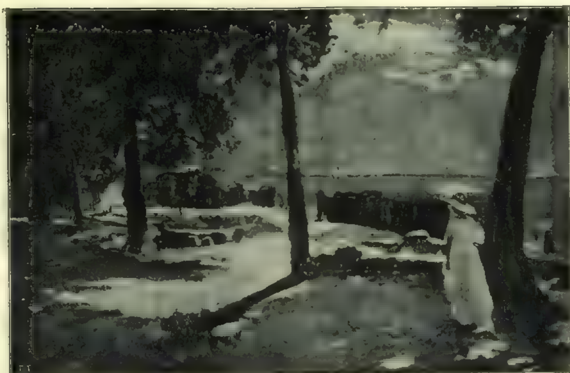
MARTA SAMMARTINI. — *Prepotenza* (bronzo).



FEDERICO BELTRAN MASSES. — *Il giudizio di Paride.*



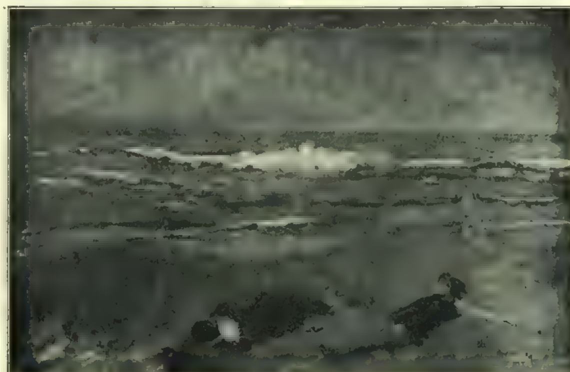
RODOLFO PAOLETTI. — *« Silenti armonie ».*



EMILIO GOLA. — *Sotto gli alberi.*



GUIDO TRENTINI. — *Età.*



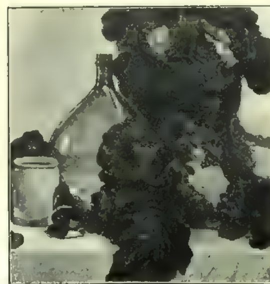
EMILIO GOLA. — *Riposo.*



POSNO. — *Autoritratto.*



LEONARDO BAZZARO. — *Chioggia antica.*



RINA ROMOLI. — *Cavoli.*

d'arte; ciò non mi impedisce di credere che la salvezza del rinnovamento è nella tradizione, la forza è nella bellezza, la scuola è nella verità.

Tradizione non vuol dire imitazione schiava del già fatto, timidezza di andar contro il gusto del pubblico, o l'insegnamento dei maestri; ma vuol dire ubbidienza a quelle che furono, nei periodi più felici dell'arte nostra, le caratteristiche dei nostri artisti.

Bellezza non significa cincischiatura, leziosaggine, facilità banale e piacevole, ma equilibrio, armonia, rispondenza fra l'ispirazione e l'opera.

Verità non è la preoccupazione di *copiare*, e di rendere scientificamente, precisamente, il vero, non è la fedeltà di fronte alla natura; ma la sincerità di fronte a sè stessi nel rapporto fra l'emozione dell'artista e la sua espressione.

Mentalità nuove di popoli nuovi emersi dallo sfacelo della compagine storica europea potranno ritenere che le disgregazioni politiche dell'anarchia comunista siano preferibili e superiori alle compagini statali dell'Impero romano o della Repubblica veneta, e potranno pensare che le espressioni plastiche dei selvaggi e dei negri siano superiori a quelle della rinascenza italiana.

L'arte è un processo di continuità, non di isolamenti; di evoluzioni, non di rivoluzioni; gli italiani, per salvarsi, non devono dimenticare il millennio di civiltà che è al loro attivo, non devono dimenticare che l'artista è, prima di tutto, un'espressione di razza; legato per eredità allo spirito di quelli che l'hanno preceduto, orizzontato per tendenza naturale verso la cultura tradizionale. È un'illusione ritenere che le stesse formule artistiche possano valere per i russi, per gli inglesi, per gli spagnoli, per gli italiani. Nessuna accademia, ma l'accademia di Archipenko è più nociva agli artisti italiani di quella di Canova.

In margine al catalogo.

Pittura.

Si cerca invano, fra i quadri esposti nelle sale italiane, l'opera nuova che riveli un artista di grande speranza o una personalità superiore. Talune opere coronano una vita di laboriose ricerche e segnano una maturità completa e definita: *Lavandaie* di Bazzaro, *I cinesi a Venezia* di B. Ciardi, *Sotto gli alberi* di Gola, *Temporale imminente* di Pugliese Levi, *Le alberelle* di Augusto Carutti, *Tramonto autunnale* di Cressini, *Estate* di Chiesa, *Il bagno* di Irolli; soltanto i bellissimi ritratti scintillanti di luminosità, aristocratici di intonazione, di Ambrogio Alciati, sono indici di un'arte che è ancora in evoluzione e di un'operosità che non è arrestata; mentre pittori, non più giovanissimi, sembrano giunti ad una barriera insormontabile di perfezione contro la quale urtano la loro stanchezza o la loro facilità o la loro contentabilità. Così Amisani, Discovolo, Viviani, Fratino, Noci. Sulla scia dell'imitazione avanguardista smarriscono la loro personalità Penagini, Pettòruti, Ferrazzi.

Indovinata una formula, scoperta una lor piccola verità, trovata una nota personale più di decorazione che di profonda pittura, Cavaglieri, Cambon, Chaplin, Guido Marussig, Malerba, Pansiotti, Protti, hanno paura di allontanarsene, vi accorrono ogni volta sperandola inesauribile: quando addirittura non si rifanno come il Bicchi che ripete quasi in *Belve*, ampliandolo, il quadro che gli fece vincere anni sono un premio Principe Umberto; come Giovanni Rovero che trasporta sulla tela, ingrandendolo, uno dei suoi disegni biblici; come gli specializzati del paesaggio, il Marana che ripresenta una delle sue desolate campagne lombarde, Tommaso Cascella un *Pascolo nell'Abruzzo*, De Murtas e Biasi *Costumi e paesaggi di Sardegna*, Casciaro *vedute di Ischia*. Paolo Sala manda i suoi notissimi *Vecchia Russia* e *Piccadilly Circus* già visti in esposizioni di secondaria importanza.

La corrente simbolista che in Belgio porta Ciamberlani a rifare Puvis de Chavannes trascina Bosia ad insistere nei suoi grandi quadri decorativi: ma nel suo attuale, *I viandanti*, si disperdono le qualità di stile che erano nel *Giardino della vita*: per la fretta evidente della composizione e del disegno risente di superficialità tutto il quadro.

Fra i ritrattisti Lino Selvatico con le sue eleganze inglesizzanti compone *Vera Vergani* in una cornice di simboli e di alberi degni di Lady Hamilton, Marcello Dudovich trasporta in un quadro *La signorina dalla veletta*, la sua sommaria distinzione di disegnatore e di cartellonista, Milesi con *La nipotina* e la *Testa di vegliardo* fa dimenticare la pittura ufficiale dell'*Omaggio di Venezia al generale Diaz;* Alessandro Pomi riprende col suo *Ritratto d'uomo* la nobiltà della tradizione ritrattistica italiana, Bresciani e Nodari-Pesenti con *Verso sera* e *La fidanzata* rinunciano alla consueta eleganza per far due schiette pitture paesane. Cadorin e Trentini, ammirevoli giovani istancabili, confondono lo stravagante col nuovo: Sibellato, sopratutto nei paesi, ha un senso di sincerità personale, Carlo Potente ha in *Primo dubbio* una pittura di meravigliosa primitività e di grande stile; Amedeo Bocchi traduce in un impressionismo suo, violenti giuochi di colore e di luce e questa preoccupazione va talora a scapito del rilievo.



LINO SELVATICO. — *Ritratto del mio bambino - 1918.*

Le mostre individuali di Guglielmo Ciardi e Antonio Mancini sono un degno omaggio a due artisti personalissimi e significativi nella pittura italiana contemporanea, ma hanno scarso interesse. Una vastissima mostra Ciardi ebbe già a Venezia nel 1909, e molti quadri del Mancini vedemmo nel 1907 e ancora nel 1912. Mancini trionfa oggi con l'*autoritratto*, al centro delle sue creature, festoso e ridente, sanguigno e ricco di salute, di potenza, di fecondità. Ciardi si caratterizza più che con le nuove *impressioni londinesi* con la sua vecchia *Campagna trevigiana* (1884) luminosa e argentea come un Bellotto o un Guardi; giuoco di verde e d'acqua, di sereno e di nuvolo ottenuto con facilità spontanea e con grande modestia. Ora, affrontate queste ed opposte diversissime maniere, la virtuosità del Mancini e la virtù del Ciardi, appare come sia più durevole e meno cadùca questa appassionata sincerità che non quella spavalda maniera.

Non si riesce bene a capire perchè, volendo dare un saggio del suo più grande pittore moderno, Vincent Van Gogh, l'Olanda si sia limitata ad esporne soltanto nove opere e ancora, fra queste, due copie da Millet e una da Delacroix e taluni piccoli studi di paesaggio di relativa importanza. Insomma una mostra più negativa che positiva dell'opera dell'artista e tale da lasciar parecchi delusi perchè mancano opere capitali, e l'insieme non rivela i passaggi e le trasformazioni subite dall'artista nella sua evoluzione, dal periodo di vita nel Borinage belga a quello di ispirazione e di vita francese e provenzale nel contatto con Monet, Pissarro, Gauguin.

Oltre il paesaggio di Montmartre rimane veramente interessante l'*autoritratto:* una tavoletta di cartone dipinta con una leggerezza di tocco e una sicurezza di mano perfette; con un avvicinamento delicatissimo di colori puri, senza bitume, a pennellate distinte e visibili. Come nell'autoritratto con la pipa, che è più famoso, l'artista si è forzato di rendere, al di là della maschera fisionomica e degli occhi di diverso colore (uno azzurro ed uno verde) l'espressione dello spirito, una pensosità scrutatrice, acuita nello sguardo fisso sotto le sopracciglia aggrottate. L'idealizzazione pittorica che una volta consisteva in una deformazione menzognera del vero è qui sostituita da una profondità di introspezione spirituale, dallo sforzo di rendere un mondo invisibile di pensieri.

Il padiglione belga che era, all'ultima biennale, intonatissimo, rispecchia oggi tutte le tendenze: la tradizione fiamminga del vecchio Breughel con Laermans e Anto Carte, un misticismo ingenuo che ricorda Carpi, con Albert Gervaes, impressionismo e postimpressionismo con Oleffe, Jefferys; realismo con Montald, futurismo con Robert Buyle, il decorativismo giapponesizzante con Jehan Frison che dipinge un quadro per dire, come il gran Fabre, un poemetto di verità sulla bellezza della vanessa, della coccinilla, della locusta. E tutte queste maniere dei belgi rese affini da una nobiltà di intendimenti e di studio.

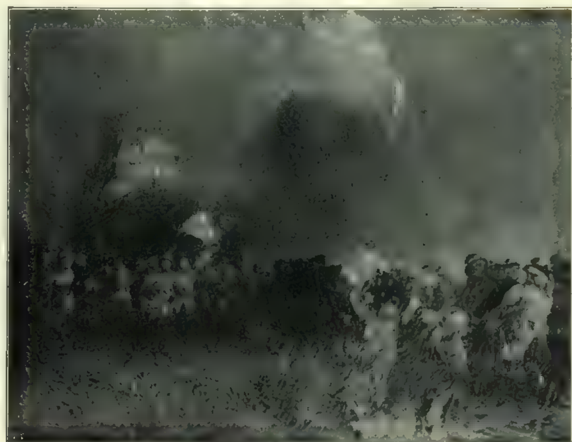
La pittura spagnuola non è rappresentata che da una sala nella quale sono riunite ventidue opere di Federico Beltran Masses. Egli è interessante e notevole perchè, esponente di una tendenza e di una corrente di superficialità pittorica d'origine letteraria, rappresentando il trionfo dell'abilità, del virtuosismo, costituisce la negazione del dipingere nato dal vero. Ecco che tutti i suoi quadri di contenuta od esasperata voluttà, dove cortigiane dagli occhi bistrati ascoltano canti di serenate splendendo con i nudi procaci nell'azzurro delle notti veneziane, castigliane o andaluse, ecco quei contorcimenti di lombi e le offerte di seni maturi e quello schiudersi di labbra voluttuose che sembrano ispirate dalle canzoni lesbiche di Pierre Louys o dalle musiche di Laparra, rispondono ad un manierismo decadente che oggi trae i soggetti e le morbosità erotiche dalla Spagna come, fino a pochi anni or sono, li trasse dall'Italia. La pittura di questo giovane catalano che abita Parigi è un'esasperazione delle virtù già eccentriche di Anglada: pittoricamente il suo albero genealogico non risale oltre il milleottocentonovanta. Egli dichiara invano di ricollegarsi tradizionalmente ai Goya e ai Zurbaran, di provenire dai Velasquez e dai Greco! Le due *maye* del Prado o le *infanti* di *Las Meninas* potrebbero venire a smentirlo; perchè le sue spagnole han piuttosto l'aria d'esser state battezzate in *Notre-Dame* che non al *Fuente de las ojas!*

Una facilità scaltra e istintiva lo fanno apprezzabile nei due ritratti di uomo; *Signori Augusto Herriot* e *Sanjurjo de Arellano;* nelle pitture di fantasia, giovano sopratutto al suo successo la prestezza abilissima, la furberia che richiama sensazioni erotiche e abbonda di elementi decorativi, usando ed abusando di audaci dissonanze coloristiche, e sopratutto la facilità di invenzione e di composizione, invidiabilissima e geniale dote, utile, se non necessaria, e sufficiente a costruire il quadro o il romanzo.

Gli Stati Uniti d'America presentandosi per la prima volta raccolti in un padiglione, han creduto di far una mostra nuova ed interessante escludendo John Sargent, Edwin Abbey, James Whistler, Mary Cassat: così hanno riunito poche tele nelle quali dalla *Cantante da concerto* di Eakins ai *Paesaggi* impressionisti



FERDINANDO HODLER. — *Il guerriero ferito.*



PLINIO NOMELLINI. — *Vittorio Veneto.*



DOMENICO DE' BERNARDI. — *Nebbie.*



LINO SELVATICO. — *Ritratto del mio bambino - 1915.*



G. BOCCHETTI. — *Sotto la pioggia.*



PIERO DA VERONA. *« Mors lenta »* (marmo).



PIETRO CHIESA. — *Estate.*



A. MILESI. — *Ritratto di Barbara Marchisio.*



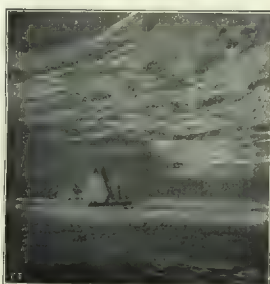
ANTONIO PIATTI. — *Assorta.*



GLAUCO CAMBON. — *Lucifero.*



G. E. ERLER. — *Prima colazione.*



GLAUCO CAMBON. — *Rosso di sera.*



GIOVANNI GUERRINI. — *Contemplazione* (litografia).



ALESSANDRO MILESI. — *L'omaggio di Venezia al generale Diaz.*



ALDO CARPI. — *Nel fango* (ritirata serba 1915).



G. BOCCHETTI. — *Dopo il bagno.*



SYLVIUS PAOLETTI. — *La regina e la rosa.*



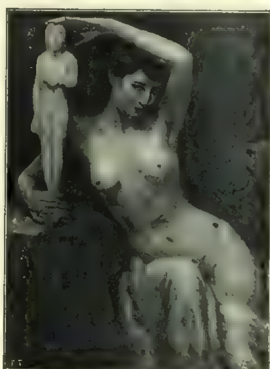
EMILIO PASINI. — *Ritratto della contessa Negroni-Da Zara.*



ALDO CARPI. — *Pier Fortunato Calvi.*



ARCHIPENKO. — *Bagnante.*



ALESSANDRO BATTAGLIA. — *Idolo.*



ARCHIPENKO. — *Donna alla toeletta.*



Paolo Cézanne. — *La villa in riva all'acqua.*



Paolo Cézanne. — *Bagnanti.*

di Redfield e ai sintetismi di Kent Rokwelle e alle aberrazioni di Maurice Sterne si vede pallidamente riflessa da Monet a Gauguin la influenza di tutte le scuole della vecchia Europa!

La nuova Polonia non ha una sua arte nazionale: le schiavitù politiche si accompagnano anche a schiavitù artistiche, i suoi artisti riflettono tendenze e scuole sopratutto tedesche: taluni paesaggisti: Fulat, Filipkiewicz, Jarocki Kamocki, sono caratteristici nell'evocazione di costumi e campagne. L'unico che abbia una fisonomia e si riveli con un'opera complessa, organica e rispettabile anche nella sua durezza complessiva, è Josef Mehoffer.

La Czeco-Slovacchia riassume oggi una vitalità artistica nazionale ch'era già notevolissima sotto il dominio dell'Austria (Manes, Brozik, Uprka, Svabinsky), specialmente nell'opera di due giovani pittori: Brazda e Blazicek.

Scultura.

Mentre Archipenko riduce la propria opera scultoria a modellazioni sintetiche di forme; altri sull'esempio sopratutto di Hildebrand, di Wolkmann, di Zutt cercano di raggiungere la stessa sintetizzazione imitando gli antichi: così il polacco Henryk Kuna quando si ispira alla scultura prefidiaca con *Torso, Aurora* e il belga Ernest Wynants quando si ispira ai greci arcaici con *Ragazzo* e *Bagnante* e ai quattrocentisti italiani col *Soldato belga*. Seraphin Soudbinine nella sua *Danza* (in legno), *La vergine* (ebano), *Testa decorativa* (cemento), oscilla fra modelli indiani e tonchinesi o, comunque, orientali, e dalle maschere giapponesi derivano le terrecotte di Haller; mentre l'olandese W. Roelvink toglie piuttosto agli egizi quella sua scultura in pietra a larghi volumi. Da Rodin si partono E. Zimmermann con la *Giovinetta che cammina*, Joseph Baundreghien per la solennità funebre del suo *Monumento agli Eroi* e del suo *Mausoleo;* Victor Rousseau in *Baccante, Ricordi* non rinnova la sua solita eleganza idealizzatrice. Ch. A. Angot in un disperato nudo femminile di ardita concezione e di buon lavoro raffigura in una contorsione più tragica che impudica la dolorosità della *Nascita dell'uomo*.

Fra gl'italiani l'accademia è rappresentata da Canonica, D'Orsi, Gemito e Jerace, l'eleganza da Amleto Cataldi e da Nicola d'Antino, il cubismo da *La Pazza* di Paolo Boldrin, l'influenza di Bistolfi dalla Arpesani, la derivazione classica da P. da Verona. Fra le migliori cose dei giovani: *Testa di Cristo* e *Anime sole* di Ermenegildo Luppi, *Augusta* di Selva, *Ragazzo che si spoglia* di Drei.

Bianco e nero.

Cominciamo col bilancio negativo. Pochi nomi nuovi, nessuna rivelazione di ispirazione e di tecnica. Si nota subito che l'Italia, pur avendo anche in quest'arte una delle più superbe e gloriose tradizioni europee, non si



Benvenuto Disertori. — *Il pronao del tempio di Antonino e Faustina* (acquaforte).

presenta alla dodicesima biennale veneziana in modo degno. Mancano totalmente gli inglesi presso i quali l'arte dell'incidere in legno e in rame e l'arte di illustrare a colori sono specialmente in onore: e mancano quasi totalmente opere ispirate dalla guerra. Pure nulla sarebbe riuscito più interessante di una sala destinata a un bianco e nero di guerra che avesse riunito gli appunti (e sono moltissimi) coi quali artisti combattenti, o incaricati dai governi, raccolsero dall'una e dall'altra parte, impressioni e visioni di vita e di morte fra il 1914 e il 1918. Solo nel padiglione francese, Téophile Alexandre Steinlen e Félix Vallotton: il primo con disegni e litografie, il secondo con le acqueforti danno qualche impressione di guerra. Dove Steinlen è tragico, Vallotton è macabro; ma l'uno e l'altro non più giovani, non partecipanti direttamente alla vita di trincea, alle emozioni di prima linea, ci hanno dato impressioni piuttosto di retrovia che di battaglia. E preferiamo sempre le serie di schizzi riuniti dal Bucci e dal Carpi che furono esposte anni sono. Avevano esse un'immediatezza e una freschezza di ispirazione e una tragicità elementare (sopratutto le scene della ritirata serba) che questi disegni francesi non hanno. Anche gli artisti belgi mostrano di non aver inteso e di non aver fermata l'immensità della tragedia rovesciatasi sulla loro patria; sembra l'abbiano appena sfiorata. Paulus Pierre ha due disegni: *Rovine a Loo* e *Lo scoppio*, Victor Gilsoul due acqueforti: *Gli alberi di Nieuport, Ponte sull'Yser*, abbastanza tragiche e realiste; Jules De Bruycker è invece più fantastico e sotto l'influenza diretta di Rops, ne *La trincea*, raffigura uno scheletro gigantesco, curvo sulla feritoia, poggiato alla mitragliatrice, modernissimo falciatore di vite umane, nella *Weer klept de Dood* la morte enorme, a cavalcioni della torre campanaria di una misteriosa cattedrale suona a stormo e, per tutta la campagna nevosa è un accorrere di spettri che si pigiano alla porta principale e si affollano per entrare.

Altri belgi: Albert Baertsoen, Auguste Oleffe, Eugène Laermans espongono le migliori acqueforti della mostra, trasportando nell'incisione in rame le caratteristiche e le predilezioni del loro modo di dipingere; e se Baertsoen e Oleffe sono un po' complicati e confusi in quei loro paesaggi brumosi e nevosi, Laermans è di una meravigliosa semplicità, con i contorni definiti e i segni schietti. Nella piccola incisione, *Sulla soglia della chiesa*, ad esempio, rivive il senso tra verista e caricaturale ch'egli usa ogni volta che debba farsi evocatore della miseria popolana e per il quale si riattacca alla migliore tradizione fiamminga di Breughel il Vecchio. Altri come Ensor, come Chahine, come Simon, come Vegetti, come Brugnoli, come Magnavacca nulla dicono di interessante, fanno nuove incisioni secondo una loro pigra facilità ormai invecchiata. Si impone per la potenza del disegno dureriano e per la precisione inarrivabile del graffio Siegmund Lipinsky con *Parche*, con cinque *ex libris;* sopratutto con un *Ritratto*.

Il gran maestro dell'incisione moderna predicava che «la très grande plaque est une offense; son entreprise une manifesta-

tion deplacée de ignorance, son execution le triomphe de la volonté irréfléchie et de l'énergie sans contrôle ».

All'invasione delle grandi lastre, all'imperversare di una maniera scenografica che, ammirevole in Piranesi e in Brangwin, è deplorevole nei loro incerti seguaci, si oppone con forza di reazione Benvenuto Disertori esponendo due paesaggi di Roma, due di Perugia, uno di Trento; disegnatore ed osservatore acutissimo non pasticcia, non macchia, non giuoca coi trucchi dell'inchiostro e del tampone, sfruttando soltanto tutte le risorse del segno ottenendo effetti di chiaroscuro e di piani limpidissimi.

Antonio Carbonati espone una sola stampa del suo ciclo romano, troppo poco per attirare l'attenzione del pubblico e per dare un'idea adeguata e completa della vasta fatica con la quale egli si è sforzato di interpretare in gustosissime acqueforti la minuta *vita* della Roma contemporanea sullo sfondo immenso ed eterno di Roma antica.

Mancati il gruppo dell'« Eroica » e la collaborazione preziosa del maestro, Adolfo De Carolis, il primato della silografia passa dall'Italia in Boemia dove Max Svabinsky espone larghe incisioni ricche di stile e precise di segno, e in Polonia dove, riprendendone le caratteristiche di semplicità quasi rozza e di illustrazione paesana, Skoczylas Wladyslaw esprime nelle dodici *tradizioni* (meglio leggende) *dei Tatra* alcuni motivi di storia popolare. Anche Gemma Pero fra gli italiani, nelle sue tre serie e sopratutto in quella dei *Saltimbanchi*, mostra di aver inteso le caratteristiche sintetiche di questo modo d'incisione, dove il particolare e la mezza tinta sono abolite a tutto vantaggio d'un forte giuoco di chiaroscuro e di una sommaria espressione delle masse. Con altro intendimento e con maniera meno schietta lavorano nello stesso genere i belgi Maurice Brocas e Amédée Hamoir.

La litografia ha in Odilon Redon (Padiglione francese) il suo interprete più nuovo e più bizzarro anche se manchino nelle molte esposte attualmente le serie macabre e simboliste che illustrarono *Le Juré*, *Les fleurs du mal*, e fecero notare, un quarto di secolo fa, Redon accanto a Rops. Fra i belgi Emile Claus tratta la matita litografica come il colore, col puntinismo, ottenendo buoni effetti di paesaggio; Paul Artot ha composizioni ampie come *Il figliuol prodigo*, *Addormentata*, nelle quali la vastità della concezione e la finitezza della fattura snaturano le caratteristiche tipiche ed essenziali di questo mezzo artistico.

Anche *Il minatore*, vasta composizione di Jean Toorop, non persuade, sporco e confuso com'esso è. Buono e isolato fra gli italiani Giovanni Guerrini sulla strada di Bearsdley con le raffinatezze aristocratiche di *Contemplazione* e di *Specchio d'acqua*, mentre le tre di Moggioli nulla aggiungono alla fama che egli si acquista con la retrospettiva di pittura, e Ugonia insiste nelle sue giapponesizzanti litografie a colori.

Rari generalmente i disegni a matita e a penna e di scarsa importanza: quelli di Giuseppe Bacchetti di ispirazione e di reminiscenza tedesca, quando Boecklin e Stuck gareggiavano ad evocare fauni, satiri, ninfe e a popolarne radure e foreste, sono molto uguali e calligrafici; Bompard ha una delle sue solite signore graziose; Alberto Martini un ritratto a penna meno ricco e meno cerebrale del solito. Orazio Toschi una buona *Sera degli addii*, interessante di fattura e tragica nella sua stessa incertezza d'ombre misteriose e di contorni, Romano Dazzi alcuni *animali* un po' rigidi e fermi, privi di quella nervosità che il ragazzo-prodigio ebbe nelle sue prime manifestazioni artistiche. Francesco Ciusa, ch'era solito inviare alla Mostra statue di soggetto sardo, manda soltanto due disegni a penna, *Il latte*, *La processione dei misteri*, nobilissimi, trattati con una forza di mano e una potenza che rivelano in lui la franchezza della modellazione.

Un altro scultore ha alcuni disegni fra i più osservati o, relativamente, fra i più interessanti: Archipenko. In quella sua sala frenetica di rivoluzione ad oltranza, fra quelle sue *sculture-pitture in legno e metallo* egli espone fra l'altro alcuni disegni di tale comprensibile perfezione da rasentare l'accademismo. Certi nudi femminili (73-84) di reminiscenza michelangiolesca trattati con finissima sapienza di chiaroscuro e con profondità scultoria, sembrano il processo logico ed accusatore della maniera anarchica dalla quale sono nate invece *Signora alla toilette*, *Due donne*, *Donna allo specchio*, ecc. Oltre che un'importanza a sè, isolata, questi disegni di Archipenko hanno anche un valore storico, relativo. Se da un lato persuadono gli scettici e dimostrano agli increduli che Archipenko non ricorre alle manifestazioni futuristiche, per incapacità o per impotenza nel seguire la tradizione, dall'altro avvalorano profondamente il dubbio che egli sia passato dalla convenzionalità classica alla libertà futurista e all'audacia cubista più per una conversione superficiale, di ragionamento, che non per una evoluzione istintiva. Il suo cubismo innovatore riceve da quei pochi disegni di più vecchia data un colpo assai forte. Da i suoi nudi si passa alle complicazioni meno comprensibili e più barocche attraverso il disegno la *Giocoliera*, che è l'anello di congiunzione fra il classicismo di una maniera e l'eccentricità di un'altra, e nel quale, come in tutta la sua opera, è ammirevole lo sforzo di risolvere un problema non comune e audace di arte. Un altro russo, Boris Grigoriew, nei due disegni di *Donne* e nel *Ritratto di Chaljapine* è degno di nota.

Scarsi e generalmente non belli i disegni colorati: siano essi le illustrazioni ad Andersen di Liza Sluhkaja o quelli fantastici di Maria De Matteis: lo stesso Brunelleschi anche questa volta elegante e raffinato evocatore di parrucche e di maschere non ci fa dimenticare con gli acquerelli, *Progetto di decorazione per un « Tea room »*, la serie di *Maschere della commedia italiana* che aveva nel millenovecentoquattordici.

RAFFAELE CALZINI.

IL NUOVO MINISTERO PRESIEDUTO DA GIOVANNI GIOLITTI.

GIOVANNI GIOLITTI

martedì, 15 giugno, è salito per la quinta volta in vita sua alla presidenza del consiglio dei ministri. Ai 27 di ottobre compirà i 78 anni. A quaranta ben pochi sapevano che vi fosse sulle soglie del mondo politico un Giovanni Giolitti. Fino ad allora le cronache italiane non ricordavano che un Giolitti — il cav. Davide, capitano dei bersaglieri, che ad Aspromonte si avanzò ad intimare, a Garibaldi ferito, la resa a discrezione, e che Garibaldi fece disarmare e tenere agli arresti fino che sopraggiunse il colonnello Pallavicino.

Giolitti non aveva, non ebbe precedenti guerreschi; uomo di toga, non fu uomo d'armi; si laureò in legge a Torino, e nel 1866 era sostituto procuratore del Re; sette anni dopo, beneviso dal ministro per le finanze, Quintino Sella, fu nominato ispettore generale delle imposte dirette; quattro anni dopo, salita al potere la sinistra sotto la guida di Depretis — «l'uomo di Stradella» — fu nominato segretario generale alla Corte dei Conti; e nell'agosto del 1882, sempre governando Depretis, fu nominato consigliere di Stato. Giovanni Giolitti era, nella mente di Depretis e di altri uomini del centro sinistro piemontese, personalità politica in incubazione. La qualifica di consigliere di Stato rendevalo eleggibile, e nelle elezioni generali del 1882, a voto allargato ed a scrutinio di lista, uscì primo eletto, nel collegio plurinominale di Cuneo, con 5310 voti, insieme a Sebastiano Turbiglio, professore d'università, ed a Luigi Roux, editore e direttore della *Gazzetta Piemontese*, che fu poi il suo profeta. Soccombeva in quella lotta elettorale nientemeno che Vittorio Bersezio. Ma anche allora, come già nel '76, era passata all'ombra di uno dei soliti « programmi di Stradella » la così detta «volontà del paese». Però Giolitti fu allora l'eletto dei progressisti e dei costituzionali insieme, ed anche degli operai, quali erano, allora, nelle società di mutuo soccorso democratiche.

L'uomo aveva le qualità per fare strada — e la fece — era «designato» perchè la facesse: commissioni finanziarie, doganali, tecniche insomma, lo videro attivo, gradito ai ministri; votò, nell'84, le famose « convenzioni ferroviarie »; parlò nell'aula di finanza, di problemi economici agrari; freddo, calmo, misurato, preciso. A Depretis, morto, succedette Crispi, e Giolitti — rieletto nel 1886 — fu uno dei primi



L'on. FILIPPO MEDA *nuovo ministro del Tesoro*, mentre esce dal Quirinale.

deputati piemontesi ad invitare a Torino Crispi a pronunziarvi, nell'87, il suo gran discorso-programma al Regio. Poi combattè vivamente la finanza spensierata di Magliani, e i progetti fiscali di questi, fatti poi suoi dal successore Perazzi. Su quei disegni finanziari il Ministero Crispi si dimise; e nel nuovo gabinetto Crispi, Giovanni Giolitti ebbe il portafoglio del Tesoro, e come tale su parere conforme del Consiglio dei Ministri, ma in momento in cui il presidente, Crispi, era assente da Roma, fece compiere dalla Banca Nazionale il salvataggio di certe banche edilizie che versavano in male acque, e si disse che quel colpo lo riconfermò ancora di più, in certe sfere, « uomo di fiducia ». Poco dopo, per pretesi dissensi finanziari col buon Finali, ministro dei lavori pubblici, si dimise (8 dicembre). Un mese dopo per un complotto molto commentato (31 gennaio) cadde Crispi e gli succedettero Rudinì-Luzzatti, che l'anno dopo — 1892 — furono mandati davanti alla Camera a « farsi battere » — e si « fecero battere », onde Giolitti — l' « uomo di fiducia » — balzò fuori come presidente del Consiglio, ministro per l'interno, e reggente il Tesoro, di un ministero di Sinistra e Centro Sinistro, cui la Destra volle frettolosamente negare l'esercizio provvisorio, in una votazione vinta da Giolitti appena per 9 voti. Cominciava fra grandi asprezze; si dimise; in alto non furono accettate le dimissioni; tornò alla Camera, disgregò l'Estrema Sinistra, in seno alla quale sorsero i «legalitari» (Mussi, Luigi Ferrari ed altri); vinse, fece le elezioni, sterminò gli avversari — Bonghi, Cavallotti, Imbriani, Andrea Costa; ma ecco scoppiare l'affare della Banca Romana, la conseguente Commissione d'Inchiesta, lo scandalo Tanlongo, tutto un insieme di amare cose, che condussero il Ministero Giolitti alle dimissioni, senza voto — la prima fuga!... E ci fu chi volle dirlo morto e sepolto, mentre in Sicilia delineavasi il movimento dei fasci. Fu di quei tempi il « plico » Giolitti contro Crispi; l'infelice idea di processarlo, e via via. Per quattro anni egli lasciò correre l'acqua sotto i ponti; poi nel '97-98 ricominciò a farsi vivo; sotto il Ministero Pelloux, combattè le tendenze repressive, invocò provvedimenti contro i recidivi di reati comuni e contro lo sciopero nei pubblici servizi, ma invocò un governo che raccogliesse ciò che eravi di ragionevole nel programma socialista — e la sinistra lo applaudì.

Tornava l'ora del «bandierone» di Sinistra; sulle rovine dei ministeri Pelloux e Saracco, e dopo nuove elezioni generali, toccò a Zanardelli sventolarlo, e nel ministero presieduto dal deputato bresciano, Giolitti rifece capolino al governo come ministro per gl'interni. Iniziò la politica di libertà degli scioperi, con astensione dell'azione governativa; ma un anno dopo il ministero Zanardelli non aveva più l'Estrema sinistra dalla sua, e Giolitti, ben fiutando l'avvenire, si dimise, aspettando l'ora di ripren-



L'on. Giolitti si reca al Quirinale per essere consultato dal Re.

dere la presidenza dei ministri, e la riprese (3 novembre 1903): Marcora, Sacchi, Turati non vollero andare con lui, ed egli fece un neotrasformismo con Tittoni agli esteri. Di estremi non ebbe che il voto di Marcora — premiato poi, poco dopo, con la presidenza della Camera e il Collare dell'Annunziata; ma venne lo sciopero generale del 1904 — nel quale era uno dei caporioni Arturo Labriola, oggi ministro con Giolitti; ne approfittò per fare le elezioni generali, proclamando «nemici ugualmente pericolosi la demagogia e la reazione» — battè l'Estrema sinistra; ma quattro mesi dopo, addensandosi lo sciopero ferroviario, addusse motivi di salute, e lasciò i guai al buon Fortis, che non durò che undici mesi (dopo undici giorni di un effimero ministero Tittoni). Poi a Fortis succedette, per cento giorni, Sonnino; e il 27 maggio 1906 riapparve Giolitti presidente del Consiglio. Fu, per tre anni, la vera e propria «dittatura» con la quale fece le elezioni nel marzo 1909. Però, sull'«imposta progressiva sul complesso del reddito» vista l'opposizione manifestatasi negli uffici, si dimise; e sorse, ancora per cento giorni, un ministero Sonnino, susseguito da un altro non meno debole ministero Luzzatti, sdrucciolato su una proposta di larga riforma elettorale.

Risorse Giolitti (30 marzo 1911) col suo quarto ministero, fece passare un suffragio quasi universale



I senatori Frassati (1) e Garroni (2) i più fidi amici dell'on. Giolitti.

e il monopolio delle assicurazioni; fece la guerra per la Libia, poi, in fine, col famoso «patto Gentiloni» le elezioni generali dell'ottobre 1913, che mandarono alla Camera un manipolo, battagliero, di una cinquantina di socialisti; mentre i radicali distaccavansi dal ministero. Senza i radicali un po' suoi prigionieri, Giolitti non ha mai voluto governare Si dimise ancora, e gli succedette Salandra, che trovò molti guai interni, e poi la gran guerra!...

Abbiamo riassunta tutta l'opera di Giolitti che, nel maggio 1915, parve irrimediabilmente sepolto dal suo famoso «parecchio» — ed oggi, dopo la gran guerra vittoriosa, egli risorge.

Risorge, perchè la guerra non poteva a meno — per quanto conclusa dalla vittoria — di esaurire i ministeri che la avevano fatta — Salandra, Boselli, Orlando. Risorge perchè Nitti, che fu sperato capace e degno, praticamente, nelle sue tre incarnazioni — per quanto uomo d'ingegno pronto e scaltro, e di dottrina — è risultato addirittura.... inqualificabile.

Risorge — perchè uomini fattivi, capaci veramente di governare in quest'ora, non se ne vedono; ed egli, dal più al meno, incarna una tradizione di governo che — eliminato dalla vittoria ogni contratto sulla tesi della guerra — riassume certe qualità sbrigative e risolutive, che egli, indubbiamente, ha. Poi l'esperienza molte cose deve avergli insegnate; e questi cinque anni di macerazione non possono non avere influito sull'animo suo.

Ha messo insieme, nelle circostanze difficili presenti, un Ministero più che accettabile. Bisognerebbe non essere italiani, anzi essere nemici dell'Italia, per non augurargli di fare buona prova nell'ora in cui urge ristabilire la coscienza dello Stato all'interno, e la dignità e il diritto dell'Italia all'estero — onde il suo ritorno al potere è un atto di grande coraggio.

Il coraggio merita fortuna; ed è questo il momento in cui veramente parrà — se c'è — «la sua nobilitate», ed auguriamo che ci sia e la mostri!...

Spectator.



L'on. Giolitti esce da Montecitorio dopo la caduta di Nitti.



Senatore conte Carlo Sforza, *nuovo ministro degli Esteri.*



L'on. Ivanoe Bonomi, che ritorna *ministro della Guerra.*



L'on. Luigi Fera, capo dei radicali, *guardasigilli.*

IL NUOVO MINISTERO PRESIEDUTO DA GIOVANNI GIOLITTI.



L'on. Giulio Alessio. *Industrie.*



L'on. Francesco Tedesco, *Finanze.*



L'on. Camillo Peano, rimane min. dei *Lav. Pubbl.*



Sen. Benedetto Croce, *Pubblica Istruzione.*



L'on. Luigi Rossi, *Colonie.*



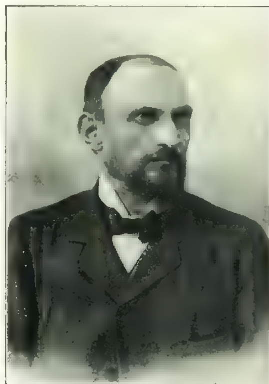
L'on. Arturo Labriola, *Lavoro.*



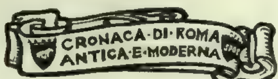
L'on. Giuseppe Micheli, *Agricoltura.*



L'on. Pasqualino Vassallo, *Poste e Telegrafi.*



L'on. Giovanni Raineri, *Terre Liberate,*



Sotto le sue finestre.

— Stai a vedere che questa mattina mi scopro una nuova vocazione, e che si sveglia in me l'anima del reporter.

D'altronde, senz'alcun dubbio, questo rientra nei miei gusti: di mattina presto sorbire un cappuccino, seduto a un tavolo di ferro fuori del caffè, la strada innaffiata di fresco, e avendo una ragione così plausibile d'interessarmi alla casa di faccia.

È una perdita di tempo? tanto meglio.

Intanto va escluso che *s'affacci.*

In secondo luogo non so nemmeno a che piano abiti. Di certo so che sta al numero settantuno. E se poi avessi qualche dubbio ci sarebbero queste copie di carabinieri che vanno su e giù proprio avanti al settantuno, e che ogni tanto si vedono spuntare agli angoli delle due vie laterali ed eseguire in punta al marciapiede il più bello, il più regolamentare dei dietrofront. Da tempo non si vedevano in paese carabinieri più carabinieri di questi: giandarmi più giandarmi di questi, più rossi e più neri, più scarputi e meglio inguantati di questi. Da qualche giorno è nell'aria un ritorno deciso e quasi trionfale a forme e cose che parevan non doversi più ripetere. Quant'anni erano, per dirne una, che non c'eravamo più svegliati nel cuore della notte a un trepestio di gregge, in piena Roma, con un belar d'agnellini e suono di campani? Questa notte è successo. Io dico che noi ci svegliamo da un lunghissimo sonno pieno di sogni troppo complicati, e che se ora scendiamo a Piazza Venezia noi ritroviamo al suo posto il «palazzetto», al suo posto il palazzo Torlonia, e la «ripresa dei barberi», e la casa di Giulio Romano; e ai Prati di Castello io dico che si gioca ancora alle bocce; e il teatro di Tordinona è ancora in piedi; e il Re e la Regina escono ancora in carrozza e fanno indossare, com'è loro debito, le livree rosse ai cocchieri. Perchè questi carabinieri marcino con questo passo convinto e misurato e facciano di questi dietrofront così lenti e concordi bisogna bene che qualche cosa sia successo, di nuovo o di vecchio tra ieri e oggi. Fin che c'era Nitti posso garantirvi che i carabinieri vestivano in un altro modo e camminavano con un altro passo.

A che giova nasconderlo? Dopo esserci sentiti per tanto tempo traballare tutta la terra sotto i piedi come la bilancia a bilico della pesa daziaria, in fondo al nostro animo qualche cosa consente, di stanco se volete, di vile se desiderate, ma qualche cosa di profondo consente a questo ritorno, a questa per lo meno illusione di ritorno a tempi meno tempestosi. Hai voglia a fare il Don Chisciotte, il Catone e il Geremia: non eravamo fatti d'una stoffa migliore di questa. Il paese si rià d'una sbornia durata cinqu'anni ed eccolo con la corda al collo che invoca Restauratore il Guastatore di jeri. Bello spettacolo. Belle e allegre constatazioni.

Basta: dal momento che siam qui cerchiamo di vedere quello che succede al numero settantuno.

Il sole cala pian piano dall'ultimo piano dell'enorme casamento e guadagna le finestre del piano di sotto.

A che piano abiterà?

Certo che tra le case brutte di Roma nuova, quest'è una delle più decisamente, ma grandiosamente brutte. Gerani accesi dal sole in qualche terracotta degli ultimi terrazzini cercano invano di rallegrare d'un sorriso la faccia terrea e si direbbe meglio fangosa di questa funerea e pesante architettura romano-assiro-barocco-babilonese, e chi vuol metterci altro, altro ci metta.

Anime timorate e sollecite della pace dei nostri focolari, per cinque lunghi anni avevamo seguito il consiglio di girare al largo. Benchè il Vecchio fosse quasi sempre lontano, era pur sempre questa la sua casa, che aveva gettato tant'ombra sull'Esquilino nelle «radiose» di quel maggio lontano. Per non comprometterci, tiravamo di lungo e affrettavamo il passo.

L'Esquilino era tornato a essere la regione più insalubre e funesta dell'Urbe, come al tempo che vi bruciavano uomini e immondezze e vi seppellivano tutt'insieme immondezze, schiavi, ladroni, debitori, saltimbanchi e carogne, e poi la notte, nel mucchio, streghe e corvi, cani e necromanti andavano a frugare nel mucchio. Finchè Mecenate vi fece costruire la sua gran villa e v'ebbe cresciuto i suoi grand'orti, al confine dei quali erano anche le villette e i verzieri d'Orazio e di Virgilio.

A scanso poi d'altri equivoci, per purificare, e mettere addirittura in bucato la regione, al tempo di Papa Liberio, in pieno agosto, cadde una volta neve in grande quantità sulla cima dell'Esquilino, nello spazio dove poi venne edificata la Basilica: e parve allora d'aver allontanato dal colle ogni infezione per sempre.

E ora i morti voglion resuscitare; e al paragone di tutti i viventi pare che questi morti si tengano in piedi più saldi che mai: e che abbiano salute da vendere a tutti i vivi. O l'arte d'imbalsamare ha fatto dunque prodigi — o francamente non si sa più che cosa si debba pensare di tutto quello ch'è successo e che sta succedendo.

C'eravamo allontanati da questo sepolcreto, da questo fatal settantuno, con tanto orrore e con tanto rancore; a forza di braccia e di remo e con l'anima aperta alle più speranzose aspettative, e una bella mattina dopo sì lungo viaggio ci risvegliamo ancorati alle medesime fondamenta color fango, avanti al medesimo portone, con le stesse colonne e la stessa malinconica vetrata in fondo. (Ma non è più la porta dell'inferno: è la porta, per lo meno, del purgatorio.)

Nulla di nuovo sotto il sole. Quest'obelisco di Santa Maria Maggiore non ha fatto un passo, come non ha fatto un passo l'obelisco di Piazza Montecitorio. E forse Roma questi termini arcisecolari ce l'ha piantati in mezzo alle piazze appunto per ammonir la gente di non far mai troppo caso ad avvenimenti di sorta.

Ma se faccio il filosofo non faccio il *reporter:* e qualc'altro can da fiuto che qui ronza mi richiama agli obblighi del mestiere.

Una bella servotta esce ora dal numero settantuno con la sporta infilata al braccio. Chi mi dice che non sia la *sua* serva? Ah! s'io facessi con vera coscienza il mio mestiere, per tutto l'oro del mondo non dovrei farmi scappare l'occasione d'andare una volta a far la spesa per Giolitti al mercato di Piazza Vittorio, e di sapere per ordine quanto mangia e quel che mangia e se la vuole cotta e se la vuole cruda. Durante i giorni della «crisi» i giornali si sono messi in grado di raccontare per filo e per segno quanti passi faceva l'illustre statista fuor di casa, le persone con cui s'accompagnava, i tram che prendeva e dove scendeva. Ma quest'idea d'andare a far la spesa per Giolitti nessun cronista l'ha avuta. *«Per la sua bocca.»* Ci scapperebbe la gratificazione.

❦

Mi dànno per buona una frase del Re che vi riferisco.

Il primo giorno che Re e Ministro si son rivisti dopo la crisi, domandandosi scambievolmente notizie della salute, il Re avrebbe detto al Cugino: «Lei sta meglio di me» — «Ma Vostra Maestà ha venticinque anni di meno» — «Ma io non ho quelle spalle là», avrebbe risposto il Re sorridendo.

ANTONIO BALDINI.



† ESSAD PASCIÀ,

ex dittatore dell'Albania, assassinato a Parigi il 13 giugno.

Mentre in Italia attendevansi ansiosamente notizie da Vallona sulla sollevazione dei nazionalisti albanesi contro l'occupazione italiana, è arrivata fulminea da Parigi la notizia che domenica, verso le 13, uno studente nazionalista albanese, Aynì Rustem, aveva assassinato con due colpi di rivoltella *Essad pascià,* ex dittatore dell'Albania, nel momento in cui usciva dal Continental per recarsi alle corse con un'amica ed un nipote.

Essad pascià era l'incarnazione della resistenza degli albanesi mussulmani all'influenza italiana in Albania. Egli apparteneva alla famiglia dei *Toptani* — una delle primarie di Albania, protetta dal sultano Abdul Hamid, onde Essad potè fare rapida carriera militare e politica. Nelle vicende degli ultimi dodici anni dell'Impero turco, egli fece un poco tutte le parti; fu contro il Sultano assolutista, fu eletto deputato, fu membro del partito «Unione e Progresso»; poi fu con la controrivoluzione contro il Parlamento. Nella guerra del 1912, nei Balcani, fu col Sultano contro i montenegrini; in Scutari fece assassinare Hassan Riza, comandante la piazza, ed innalzò la bandiera dell'Albania autonoma; poi cedette Scutari al Montenegro per controoperare alla designazione per l'Albania di un principe straniero. Però, placato dalle promesse e dal danaro, fu sollecito ad offrire la corona albanese a quel meschino principe Guglielmo di Wied, che impedendogli di spadroneggiare, lo spinse ad emigrare in Italia. Tornò in Albania nel 1914 quando la rivoluzione albanese fece fuggire il principe di Wied, e nell'ottobre riuscì ad essere proclamato dal Senato albanese governatore e, realmente, dittatore dell'Albania. Durante la gran guerra egli tergiversò, ma, in realtà, rimase in principio sotto l'influenza austriaca, poi si voltò a favore dell'Intesa, fu espulso dall'esercito turco e condannato a morte in contumacia. Nella Macedonia occidentale partecipò, nel novembre 1916, alle operazioni di guerra degli Alleati! Dopo l'armistizio, si rimise ad intrigare ed imbrogliare, per ridivenire il padrone dell'Albania, ed ora era a Parigi alla testa della delegazione albanese; aveva appoggi nelle sfere diplomatiche francesi e britanniche, e non è escluso che nella attuale rivolta albanese contro l'Italia ci fossero per un tanto i suoi eccitamenti. Aveva poco più di 40 anni. Era uomo avido di ricchezze, di poteri e di piaceri; senza scrupoli e senza vera fede. Il suo uccisore ha detto che il «13 giugno» rimarrà d'ora innanzi giorno di festa per i patrioti albanesi!...

☛ È morta a Parigi il 14 giugno, nell'età di 64 anni, una delle più grandi attrici francesi, *Gabriella Réjane,* il cui vero nome era Gabriella Carlotta Reju. Nipote dell'attrice Nappal Arnault e figlia di un controllore dell'Ambigu, Gabriella Réjane poteva dirsi nata nel mondo del teatro. Bambina, manifestò la sua vocazione imitando le attrici e gli attori che vedeva, e calcò a sua volta le scene dopo essere uscita dal Conservatorio nel 1874. Di Gabriella Réjane dirà più ampiamente nel prossimo numero il nostro *Nobiluomo Vidal.*

DESOLINO O LE PAURE, NOVELLA DI CARLO LINATI.

Verso le dieci di quella nottaccia di dicembre, terminata la partita a stoppino, i due colleghi partirono e Desolino, rimasto solo nella stanza, si raffazzonò alla meglio, con coperte e pastrano, un lettuccio su l'ottomana, si tolse le scarpe, si cacciò sotto e cominciò a leggere, al lume d'un moccoletto, un brano del « Primato ».

E già, uom socratico, s'andava tutto obliando nel piacere di quella prosa cordiale, quando un gran colpo tuonò ad ovest della città.

Due mesi eran trascorsi dalla sciagura di Caporetto e il nemico traboccato giù da ogni parte del fronte orientale, in quel punto, era stato costretto dall'eroismo de' nostri a ristare su alcune posizioni a nord della pianura. Di lassù faceva sentire la sua rabbia lanciando sulla graziosa cittadina un mezzo centinaio di proiettili giornalieri, che pur troppo imberciavano e facevano danni e morti per tutto il paese.

— Che spàrino di giorno, passi, — borbottò Desolino. — Non è un gusto, ma con la luce, il chiasso e l'esser qui in tanti ci s'abitua. Ma di notte! Con questo buio, questo silenzio, questa solitudine intorno!...

Di lì a poco, visto tornare il silenzio, ripigliò la lettura:

Laonde io mi rincoro pensando che la nostra povera patria, devastata tante volte dai barbari o lacerata dai suoi propri figliuoli, sarà libera da questi due flagelli, e poserà pros....

Sduuuuuuum! — rintronò un altro colpo più tremendo, più squarciato del primo, che fe' sussultare il suolo e traballare i vetri delle finestre.

Desolino balzò di scatto a sedere sul letto: si rivestì, ingollò una sorsata di rum, e si die' a passeggiare per la stanza in preda a una grande battisòffiola. Il pensiero di passar la notte in compagnia di quei colpi, ecco proprio non gli quadrava. Si riprovò a leggere. Ma sì che gli occhi gli volevan star queti sulle parole! — Sien pur colpi nostri, — pensava — colpi di partenza: ma si sa quel che arriva in simili casi: il nemico si metterà a controbatterli, e qualche *pillola* arriverà certo sulla città. E se arriva, è certo e sicuro che stavolta me la busco.

Infine, per tagliar corto a tanti dubbi ed agitazioni, deliberò di passar la notte alla campagna dove sperava almeno di trovare qualche ora di quiete, fuor del tiro nemico. E ammantellàtosi, uscì e si mise in via per lo stradone.

Camminò un poco lungo la muraglia d'un ospedaletto, rasentò un gruppo di casucce disabitate, poi svoltò per una stradicciola che vide fuggire verso l'aperto dei campi, e che, dal suo fare trasandato, giudicò avesse a condurlo presto presto in mezzo alla solitudine.

Difatti, dopo un dugento passi, si trovò sulla proda d'un campo arato in mezzo a cui spiccava la ricca e solitaria figura d'un olivo. Desolino sedè su quella proda.

— Che pace! — mormorava di lì a poco guardandosi attorno. — Come si respira bene quaggiù! Come si sente, stando quaggiù, che la guerra è un semplice episodio nella vita del mondo: che la Pace è la vera Signora del mondo.... Ecco, sono appena fuori dal tiro nemico, che il mondo ha già ripreso il suo aspetto usuale, tranquillo, di mondo ragionevole, fatto per l'amore degli uomini, e non quel mondaccio ladro, lassù!

E si volse a guardare verso la città, verso la guerra lasciata alle spalle come a luoghi perduti, degni soltanto di commiserazione e di sprezzo.

Ora, mentre il suo sguardo si riabbassava, avvenne che fu attirato dal lumicino trapelante da un casolare che si trovava a qualche passo di là, in mezzo a una sodaglia.

— To', — pensò, — là ci dev'essere una stalla.... Dio beato, una stalla! Da quanto tempo io non entro più in una stalla, non mi metto a sedere tra 'l calduccino delle mucche, in mezzo alle comari filanti....

E, lì per lì, un bisogno di rivivere, almeno per un istante, quelle care sensazioni d'un tempo lo assalì con tanta impazienza che si levò, attraversò l'aia davanti la casa, arrivò all'uscio, bussò.

Una ragazza apparve con in mano un lume ad olio che rischiarava dal sott'in su le sue fattezze rudi e graziose.

« C'è da dormire? » domandò Desolino.

La fanciulla lo squadrò, poi:

« Entri, » disse svelta « in qualche modo ci s'accomoderà. » E, apertogli l'uscio, lo fe' entrare, poi serrò col nottolino.

Da un breve àndito lo accompagnò attraverso una cucina, e in fondo a quella, aprì un altro uscio e lo introdusse nella stalla dove stava radunata la famiglia.

Se quel tal pensiero della pace ch'è la vera Signora del Mondo non fosse caduto prima d'allora nel cervello del nostro filosofo, certo gli sarebbe capitato in quel punto, tanto il quadro che gli si offrì alla vista era pieno di serenità, di patriarcalità, di primitiva e casalinga dolcezza.

Nella stanza lunga e bassa, rischiarata da una lucerna appesa ad un trave del soffitto, uomini ed animali posavano, in una comunione davvero commovente. Un bel vecchione con sulle ginocchia un bimbo addormentato stava seduto in mezzo a quattro formose mucche di cui una, sdraiata, aveva nella nobiltà della posa, un che della matrona romana. Nel fondo della stalla una donna era intenta sotto la lucerna a pettinare una ragazza gobbetta, e i capelli lucidi e bruni della ragazza splendevano com'ebano, mentre le forti mani della donna afferravano e lisciavano le belle ciocche, a riprese, con moti ritmici, quasi musicali.

La figura di questa donna colpì subito il nostro Desolino. Alta, complessa di membra, stava ritta in piedi dietro la figliola, tutta serrata nelle sue vesti brune, quasi in atto solenne. Il viso adusto e olivastro appariva ancora fiorente, quantunque un che di rigido e d'intento nei tratti lo attestassero di ori-

Stampato su carta della SOCIETÀ ANONIMA TENSI, Milano FABBRICANTE DI CARTE E LASTRE PER FOTOGRAFIA E RADIOGRAFIA

gine non tutta nostrana. La persona, dal ventre in su, era tenuta in ombra dal paralume, ma, nel resto del corpo, splendeva fortemente alla luce. Pareva, così eretta e dimezzata dall'ombra, la figura d'una di quelle madri giustiziere come si leggono nell'epopea guerresca di Marco Kraglievic.

« E quella è la mia donna, » disse il vecchio dopo che l'ebbe premurosamente accolto e fàttolo sedere e mesciùtogli una tazza di vino del paese. « Donna di vallata, padrone, donna che non mente. M'ha regalato la bellezza di sei figlioli. »

« Sei! » proruppe Desolino.

« E quattro ce li portai io dalla mia prima moglie, » soggiunse il vecchio.

« E due glieli portai io dal mio primo marito, » appoggiò la donna, ridendo.

« Dodici! » gridò Desolino spaventato.

« Che se anche fosser venti, padrone, è tutt'uno » tornò a dire il vecchio. « Qui tra noi, nel figliare, non si va tanto pel sottile. Più ce n'è, meglio è. »

Desolino pensò che in ben altro modo camminavan le cose in città dove, dal poco al tanto, tutti s'ingegnavano di frodar la vita ne' suoi diritti.

« Avete ragione, » rispose. « Voi fate del vostro meglio per rendere alla patria le braccia che le son state tolte dalla guerra. Evviva la vita! » E levò in alto la tazza.

Il vecchio s'alzò con la tazza levata egli pure e la venne a toccare con la sua.

Le vacche rugumavano là nell'ombra. Nella stalla, con quei fiati ampi e pacati e quell'odor di salvatico, una quiete grande si spandeva, melodiosa, che faceva esclamare tra sè al nostro filosofo: — Qui è la verità! Qui è la vita! La pace, la pace sola è la vera Signora del Mondo!

Il discorso, però, cadde presto su la guerra, la terribile calamità che ormai circondava d'ogni parte il paese e minacciava subissarli. Il vecchio narrò d'essere trentino, ma fin dai vent'anni dimorare nel Veneto.

« Allora », interruppe Desolino « la conoscete bene quella gente lassù? »

« Se la conosco! Ha pelle dura, signor mio, da far tamburi.... Eh, padrone, ci siamo illusi troppo presto fosse facile far piegar l'ossa a quella razza bastarda. Mi ricordo ancora che nel luglio del primo anno di guerra passavano sullo stradone qua sotto i reggimenti di fanteria che si recavano sull'Altopiano a sostenere i primi attacchi. Stanchi, sudati, impolverati, quei bravi figlioli si buttavano a giacere sotto la siepe del mio campo. — Fra un mese siamo a Vienna, compare! — mi gridavano su. Ma io — Adagio, ragazzi, — dicevo loro — troverete un osso duro quassù. (E col magro pollice accennava settentrione.) Essi mi davano la baia e ripartivano cantando. Ahimè, padrone, lo vede se non sono stato un po' profeta? »

« Ma via, » soggiunse Desolino, che la lingua tornava a battere dove il dente doleva. « Non mi pare siate gente da lamentarvi poi troppo della guerra, voialtri. Non ve la passate bene quaggiù? »

« Grazie a Dio, » sospirò il vecchio.

« E, ditemi un po', » riattaccò Desolino con esitazione, temendo che l'altro avesse ad arguire il vero movente della sua domanda, (quella maledetta paura!) « quaggiù.... qualche colpo c'è arrivato? ci arriva? »

« Finora no, » rispose il vecchio.

« Volevo ben dire, » appoggiò Desolino. « Quando bene v'han bruciato qualche pagliaio o ruinato qualche masseria, è tutto. Il vantaggio di vivere alla campagna! »

« Però, » soggiunse il vecchio, rabbuiandosi, « pare che presto non staremo più allegri neanche quaggiù. »

« E perchè? »

L'altro gli s'appressò.

« So da voce sicura, » gli soffiò nell'orecchio « che quei furfanti hanno portato avanti i grossi calibri, e che stanotte cominceranno a battere anche la campagna. »

« Gesummaria! » scappò detto a Desolino, il quale cominciò anche a sentirsi quel tal freddo su per l'ossa con quel tal bucichìo dentro le viscere. « Ma ne siete ben sicuro? »

« Un mio parente, che, fatto prigioniero, è riuscito a fuggire di là, è venuto a riferirmelo quest'oggi, di furia. »

« Anche la campagna! » esclamò Desolino, accasciandosi. « O che infamia.... E così, così, potrebbero colpire pure la vostra casetta. »

Il vecchio si levò, depose il bimbo addormentato nelle braccia della madre, e « Alla malora anche la casa! » esclamò da buon patriota. « Purchè si vinca! Purchè l'Italia si faccia grande e forte! »

« O s'è per questo.... » mormorò Desolino con un fil di voce.

Poi il vecchio abbrancò il boccale, ricolmò le due tazze, e alzando la sua, gridò con quanta voce aveva: « Viva l'onore d'Italia! »

« Viva!... Viva!... » fe' eco Desolino con una voce timida e scordata che pareva gli venisse dalle calcagna.

In quella la ragazza rientrò a dire che la camera era preparata. Desolino salutò i suoi ospiti e, preceduto da lei, uscì.

Montarono per una breve scalottola in legno ed entrarono in una pulita stanzetta occupata quasi per intero da un gran lettone contadinesco. Lì la fanciulla depose il lume sul canterano, gli augurò la bonanotte e se n'andò.

Rimasto solo, Desolino s'abbattè su quel gran letto. Era affranto, desolato, povero Desolino!

— Anche qui non mi voglion lasciare in pace!... Anche qui mi vengono a raggiungere!... *Hanno portato avanti i grossi calibri!...* Eh, oramai non c'è più scampo. Tra poco cominceranno a sparare coi 305 e figurarsi se queste povere muricciole di mota vorranno reggere al colpo.... Polverizzate saranno. E noi con loro. Bella morte!... Guerra dannata! E chi l'ha voluta? Io, forse?... Mondaccio infame! Ci s'ha da star appena un quattro giorni, nossignori, anche quelli t'amarèggiano.... *Hanno portato avanti i grossi calibri!* Brrr, se sparano, che sconquasso vorrà essere qua dentro! — E gli tornò in mente il racconto fattogli da un alpino che s'era trovato all'azione dell'Ortigara, sui terribili effetti d'uno di quegli obici piombato a caso entro il buco d'una caverna. — *Di quindici ch'erano là dentro non s'è trovato*

[Vedi continuazione a pag. 728.]

Stampato cogli inchiostri B. WINSTONE & SONS, Londra (FILIALE PER L'ITALIA; Roma, Piazza dell'Esedra, 45)



Concessionario per l'Italia e Colonie
Cav. CARLO DRISALDI - MILANO, Via Bossi, 4

CHIANTI
MELINI
BUITONI
ESPORTAZIONE MONDIALE
CANTINE RIUNITE A PONTASSIEVE
DIREZIONE — AMMINISTRAZIONE — FIRENZE



(Continuazione, vedi pag. 724.)

più nessuno: soltanto qua e là brandelli e fagotti di carne maciullata e ossa scheggiate e gran pozze di sangue: e le pareti della caverna erano tutte inzaccherate e grondanti come un mattatoio quand'è giorno d'ammazzatura....

« Che infamia! » gridò Desolino.

Si levò, spalancò la finestra.

La notte era sempre buia e le batterie intorno alla città avevano cessato di sparare. Ma, in compenso, s'era messo giù un ventaccio radente ed arrabbiato che, scendendo dalle coste del Grappa, correva la pianura con lunghe fischiate e sparnazzamenti come una farandola di diavoli. Di più, proprio là in vetta all'alto monte che soprastava la pianura, era apparsa una gran zeta di foco, che pareva come una sirignata di luce tracciata sulla fronte della montagna.

A non conoscere certe singolarità del paese di guerra lo si sarebbe detto un marchio sfolgorante, un simbolo magico, un palinsesto infernale. Invece non era che una lunga siepe a zig-zag che bruciava sul monte, battuto qua e là da granate incendiarie.

Ma Desolino! Era ormai giunto a tal parossismo di sgomento, che tutte le cose intorno gli si mutavano in cenni di sciagure, in annunciazioni di disastri.

— Eccolo lassù il segnale! l'indicazione di tiro! — gridò fra sè e, richiuse in fretta le imposte, indietreggiò vacillando sino alla spalliera del letto.

E lì stette, impietrito, aspettando lo scroscio terribile.

— Amen! Son perduto!

CARLO LINATI.

Editori F.lli Treves.   Tip. Treves.   Gerente: E. BRUNETTI.